

Vad figurativitás

Kiegészítések Totth Benedek Holtversenyének intermedialis olvasatához¹

Absztrakt. A tanulmány Totth Benedek Holtverseny című regényének médiumközi jelenségeivel foglalkozik. Az elemzés Werner Wolf irodalomközpontú intermedialitás-elméletére alapozva a médiumok általi közvetítettség jelenségének és a populáris kultúra hatásainak a vizsgálatával indul. Majd ezt követően a regény néhány kulcsmotívumának és narrato-poétikai sajátosságainak feltárásán keresztül a médiumközi utalás és utánczás szerepét vizsgálja. Végezetül ezek környezetábrázolásban, a cselekmény dinamizálásában és nem utolsósorban a narrátor és a szereplők jellemének, önképének az ábrázolásában betöltött funkciójára kérdez rá.

Totth Benedek 2014-ben megjelent első regénye, a *Holtverseny*² jelentős szakmai sikert aratott. A szerző 2015-ben elnyerte vele a legjobb elsőkötetesnek járó Margó-díjat. E különböző műfaji eljárásokat hatékonyan ötvöző szöveg (kamaszregény, krimi, lélektani thriller) nemcsak a kritikusok elismerését vívta ki, hanem a fiatal olvasók körében is kedvező visszhangot keltett. Szabó Gábor szerint a befogadói elismertséget leginkább befolyásoló tényezők között kiemelt szerep jutott a szenttelen, érzelemmentes elbeszélésmódnak, a lecsupaszított és roncsolt nyelvhasználatnak, valamint az elbeszélői és szereplői szövegeket átszövő popkulturális utaláshálónak is. Ezen poétikai és stilisztikai jegyek, valamint a médiumok, az utazás, és a kitesztettség közös motívumainak köszönhetően vonható párhuzamba Bret Easton Ellis *Nullánál is kevesebb* című regényével.³ Ezek a szöveg egészét érintő tematikus és nyelvhasználati vonások nem csupán megkönnyítik a fiatal olvasók kamasz szereplőkkel való azonosulását, hanem – ahogyan azt látni is fogjuk – megteremtik a regényszöveg young adultként (YA) való olvasásának előfeltételeit. Ezt fejti ki tanulmányában – a recepcióesztétika elméleti megfontolásából kiin-

1 A szerző a tanulmány megírása idején a magyarországi Collegium Talentum ösztöndíjában részesült.

2 Elemzésemben a regény 2018-ban megjelent második, bővített kiadását használom: TOTTH Benedek, *Holtverseny*, Budapest: Magvető, 2018.

3 SZABÓ Gábor, *Enyhe légszomj, kezdő úszóknak*, Műút, 2015/2., 75–77. Hasonló hatástörténeti vonatkozásokra utal – egy szerzői interjúra is hivatkozva – MOHÁCSI Balázs (*Hatalmas dumák, költői képek*, Jelenkoronline, 2014/november, <http://www.jelenkor.net/visszhang/333/hatalmas-dumak-koltoi-kepek>), valamint KOLOSZI Orsolya is: „Ha elődöket, modelleket keresünk, akkor elsősre egyértelműen Bret Easton Ellis neve kerül elő. Az amerikai szerző szövegeiben megjelenő, gátálatlan, nihilista, értékrend nélküli, kallódó fiatalokból álló világ lesz megidézve itt is, természetesen jelenkori magyar történelmi, társadalmi háttérrel.” KOLOSZI Orsolya, *A brutális üresség regénye*, Bárkaonline, 2015/május. Online: <http://www.barkaonline.hu/kritika/4687-totth-benedek-holtverseny-1>

dulva – Mészáros Márton⁴. Az ifjúsági irodalom és a YA műfaji megkülönböztetése okán három hipotézist fogalmaz meg a young-adult-csoportba tartozó szövegekre (szűkebb értelemben a *Holtversenyre*) vonatkozóan. Meglátása szerint a young adultként definiált szöveg egyik ismérve a populáris kultúra és a trashkultúra elemeiből való építkezés. Ezzel a szövegépítkezési technikával magyarázható többek között az is, hogy a YA értelmezői kontextusát rendszerint nem intertextuális, hanem dominánsan intermediális kapcsolódások szervezik. A harmadik hipotézis pedig, a médiumköziség mentén haladva, a young adult filmszerűségét emeli ki: „A young adult az evidencia értelmében fordul szembe azzal a kittleri elvárással, mely szerint a magas irodalom egyetlen biztos ismérve a megfilmesíthetetlenység, azaz ebben az értelemben *nem* „magas irodalomként” határozza meg önmagát.”⁵ Az ily módon kijelölt olvasati szempontok nemcsak rávilágítanak a young adulttal szemben támasztott befogadói elvárásokra, de élesebb megvilágításba helyezik Totth szövegének médiumközi kapcsolatait, valamint a YA kategóriáját meghaladó vonásait is.

Mészáros a *Holtverseny* filmszerűségét a filmes utalások és a filmélmények tematizálása mellett a jelen idejű, homodiegetikus, belső fókuszú narráció alkalmazásával is összekapcsolja, ami a kamera mozgását képezi le.⁶ Szabó Gábor a visszatérő vonatkozási pontként megidéződő populáris művek mellett (pl. *Csillagok háborúja*, *Apokalipszis most*, *CSI: A helyszínelők*, *The Walking Dad* stb.) kiemeli a regény rövid, filmszerű vágásokkal operáló epizódjait is, melyek a groteszk és abszurd hatások előidézésében érdekeltek (párhuzamként Guy Ritchie és Quentin Tarantino műveit hozza fel)⁷. A filme(ke)n kívül a regényben gyakori említés tárgyai az agresszív videojátékok és képregények is. A szöveg- és médiumközi értelmezhetőség feltételeinek kialakításához továbbá nagyban hozzájárulnak a regény paratextusai is, azok közül is elsősorban *A titokzatos idegen* című Conrad-regényéből vett mottó és Dragomán Györgynek a hátsó borítón olvasható megállapítása: „Trainspotting az uszodában, úgy vag szájba, hogy beleszédülsz.”

Mindkét kritikus egyaránt elismerően szól a regény stílusáról. Mészáros Márton az uralkodó trágár, szlenges regisztert ellenpontozó „költői” hasonlatok és metaforák előfordulására hívja fel a figyelmet, melyeket a szöveg – kittleri értelemben vett – megfilmesíthetetlen nyelvi elemeiként határoz meg⁸. Szabó Gábor bizonyos fenntartásai mellett is megállapítja, hogy a *Holtverseny* „legizgalmasabb hozadéka talán épp a nyelvhasználat nagyjából egyenletesen kitarított, feszült, sokkolóan brutális, roncsolt retorikája, amelyen keresztül egy, az etikai instanciák halvány nyomait is nélkülöző kultúra és életforma körvonalai rajzolódnak ki.” Találónan úgy fogalmaz, hogy a narrátor nyelve „az erőszak médiuma”, mert „egyszerre hordozza, termeli, tükrözi és közvetíti az erőszakot.”⁹

4 Mészáros Márton, *Young adultként olvasni: A Holtverseny példája = Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán – Mészáros Márton – SZEKERES Nikoletta, Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2017, 289–305.

5 Mészáros Márton, *Young adultként olvasni: A Holtverseny példája*, 289.

6 *Uo.*, 299.

7 Szabó Gábor, *Enyhe légszomj, kezdő úszóknak*, Műút, 2015/2., 78.

8 Mészáros Márton, *Young adultként olvasni: A Holtverseny példája*, 289.

Már a kritikai recepció fent ismertetett megállapításaiból nyilvánvaló, hogy egy olyan regényről van szó, amely – témavilága és elbeszélésmódja okán egyaránt – szinte felkínálja magát a médiumok általi közvetítettség jelenségére és a populáris kultúra hatásaira fókuszáló értelmezés számára. Miként az is körvonalazódott, hogy ezek az összefüggések és hatások csak az elbeszélői identitás és nyelvhasználat vizsgálatába ágyazottan tárhatók fel.

Tanulmányomban szintén ezekből a szempontokból közelítek a *Holtverseny*hez: a regény néhány kulcsmotívumának és narrato-poétikai sajátosságának feltárásán keresztül azt próbálom bemutatni, hogy egyfelől a narrátor és a szereplők jellemének, életfelfogásának és társadalmi magatartásformáinak az alakításában, másfelől a szüzsé dinamizálásában milyen alapvető formáló erővel is bír a médiumok összjátéka. Ez utóbbi jelenség megvilágításához Werner Wolf irodalomközpontú intermediálitás-elméletét hívom segítségül¹⁰. Részletes, kritikai igényű bemutatására nem vállalkozom¹¹, csupán az elemzés szempontjából közvetlenül hasznosítható összetevőit emelem ki.

Wolf szemiotikai-poétikai indíttatású elmélete a médiumot „kommunikációs diszpozitívumként, azaz egy vagy több szemiotikai rendszert igénybe vevő diszkurzív praktikák összességéként értelmezi.”¹² Ebből következően aztán felfogásában az intermedialitás olyan jelenségeket takar, amelyek legalább két kommunikációs médium között valósulnak meg, valamilyen átvitel vagy átalakítás eredményeként (pl. regény filmadaptációja), de ide sorolódnak azok az esetek, eljárások is, amikor erre egy szemiotikai rendszeren, illetve egy műalkotáson belül kerül sor (pl. filmek említése vagy utánzása irodalmi szövegben). Az előbbi esetben médiumközi határsértés vagy határátlépés történik (*intermediális transzpozíció*), az utóbbi esetben viszont nem (*intermediális referencia*)¹³. Totth regényének értelmezése szempontjából az intermediális referencia két típusa érdemel kitüntetett figyelmet (*tematizáció*, *imitáció*). A tematizáció valamely eltérő médium vagy egy azt reprezentáló konkrét műalkotás említését, illetve olyan jellegű rövid leírását jelenti, amely nem lép fel az idegen mediális sajátosságok utánzásának az igényével (pl. egy festmény, zenemű vagy film ilyen jellegű említése regényben vagy versben). Ezzel szemben az intermediális imitáció egy idegen médium sajátos ábrázolásmódjának és kifejezőeszközeinek ikonikus utánzásaként határozható meg, mely-

9 SZABÓ Gábor, *Enyhe légszomj, kezdő úszóknak*, 77.

10 WERNER WOLF, *(Inter)mediality and the Study of Literature*, *Comparative Literature and Culture*, 2011/3., 1–9. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789> (Letöltés dátuma: 2022. 02. 09.)

11 Werner Wolf tipológiájáról magyarul lásd: TOKAI Tamás, *Az intermediálitás mint kulturális metafora = Médiumok, történetek, használatok – Ünnepi tanulmánykötet a 60 éves Szajbély Mihály tiszteletére*, szerk. PUSZTAI Bertalan, Szeged: Szegedi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2012, 421-432., SANDOR Katalin, *Nyugtalanító írás/képek. A vizuális költészet intermediálitásáról*. Kolozsvár: Erdélyi Tudományos Füzetek, 2011, 37–39. Segítségét jelentett számomra továbbá Alice JEDLIČKOVÁ és Stanislava FEDROVÁ Wolf egyik tipológiai tanulmányának cseh fordításához írt előszava: *Na rozhraní oborů a umění. Úvodem k textu Wernera Wolfa*, *Česká literatura*, 2011/1. 59-61.

12 BENYOVSZKY Krisztián, *Médiumok, művészetek, elméletek*, Partitúra, 2020/2., 6.

13 WERNER WOLF, *(Inter)mediality and the Study of Literature*, 4–5.

nek skálája a részleges reprodukciótól az evokáción át a formális utánzásig terjed¹⁴. Példaként említhető a festői hatásra törekvő leírás az epikában, zenei hatásra törekvő líraiság, a filmmontázs szerkezetét vagy a szonáta-formát utánzó irodalmi szöveg (elbeszélés vagy vers).

E koncepció felől nézve a *Holtverseny* abban az értelemben tekinthető intermediális alkotásnak, hogy a maga nyelvi-poétikai kifejező közegén belül egyaránt él a tematizáció és az imitáció eljárásaival, elsősorban a természetfilmek, a horror és a pornográfia vonatkozásában. E három filmműfajra, illetve azokba tartozó művekre több utalást találunk a regényben, miközben a szöveg – a cselekményvezetés és a szereplői megnyilvánulások szintjén – igyekszik utánozni is azokat, tehát zsánerfilmese irodalmi effektusokkal él. Mielőtt ezekre közelebbről rávilágítanék, a történetet közvetítő narratív tudat alapvonásait tartom szükségesnek jellemezni.

Narratív tudat

„Az elbeszélő hagyományos képességéhez tartozik, hogy ő maga olyan, mint egy fotókamera: részletesen rögzít és megjelenít egy (szöveg)világot; az önéletírói és más elbeszélői módszerekhez az is hozzátartozik, hogy a narrátor önmagát is képes kívülről szemlélni, bármikor a tükör elé áll, tehát reflexív és tisztában van saját mediális funkciójával.”¹⁵ Az idézett kijelentés a *Holtverseny* vonatkozásában is érvényesnek mondható, annyi kiegészítéssel, hogy a kameryszerű rögzítés és közvetítés ebben az esetben egy olyan narratív tudaton keresztül valósul meg, amelynek percepcióját és látásmódját alapvetően határozzák meg bizonyos tévé- és mozifilmek, képregények és videojátékok. Legfontosabb szerepe az akciófilmeknek, a horrorfilmeknek, a pornófilmeknek és a természetfilmeknek van. „Mióta kódolták a pornócsatornákat, csak horrort nézek meg természetfilmet.”¹⁶ A narrátor ezen élményeken átszűrve szemléli a külvilágot, gyakran hasonlítva azt valamely konkrét filmhez vagy filmműfajhoz: „Néha hosszú percekig úgy érzem, ez az egész nem is velem történik, hanem egy 4D-s moziban ülök a hülye haverjaimmal, és valami Zs kategóriás akciófilmet nézünk.”¹⁷ Vagy: „Egyszerre ülünk fel az ágyunkban, mint Drakula gróf a koporsóban (...)”¹⁸ „Egy olyan kórteremben feküdtem, mint Brad Pitt a *12 majomban*.”¹⁹ A szeméttárolóból kimászó hajléktalant a *Kelly hősei* tankos figurájához hasonlítja, aki „a szerkóját meg frankón valami zombifilmből újította” (179.) Amikor az megszólítja, és kér egy slukkot a cigarettájából, a helyzet bizarrságát a képregények formavilága felől érkekel(tet)i: „Annyira fura ez az egész, hogy azon sem lepődtem volna meg, ha gondolatbuborékban jelenik

14 WERNER WOLF, *(Inter)mediality and the Study of Literature*, 5.

15 KISS NOÉMI, *Fekete-fehér (Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról)*, Miskolc: Műút-könyvek, 2011, 83.

16 TOTTH BENEDEK, *Holtverseny*, 35.

17 *Uo.*, 152.

18 *Uo.*, 171.

19 *Uo.*, 241.

meg az öreg csávó dumája.”²⁰ S van példa arra is, hogy nem az arc vagy a látvány, hanem a hang hasonlósága teremt kapcsolatot élő személy és fiktív karakter között: Kacsza drogdíler unokatestvérének a hangja a CSI sorozat egyik zsarujára emlékezteti a narrátort²¹.

E zsnerek és médiumok hatásmechanizmusa olyannyira erőteljes, hogy a főhős ezekből kiindulva gondolja el a barátsághoz, a családhoz, a testiséghez, a nőiséghez és az erőszakhoz való viszonyát is.²² Sőt „a videó, a tv, a pornócsatornák másodlagos valósága referenciaképzővé lesz.”²³ Ezzel a médiumközpontúsággal magyarázható a narráció szintjén tételeződő valóság nélküli lét problematikája is: „[...] a regény világának realitása vagy valósága jellemzően csak rövid, villanásnyi epizódokban tűnik föl; hiánya azonban egyértelműen hangsúlyos és jelentéses [...]”²⁴ A valóság hiánya természetesen az elbeszélésmódon is nyomot hagy. Miként azt látni fogjuk, a regényterben a médiumok által közvetített világ gyakorta a „való” élettal egyenértékűként jelenik meg: „A regény világában a médiavalóság és a valóság gyakorlatilag megkülönböztethetetlen a szereplők számára, sőt, számtalan példából úgy tűnik, hogy éppen a mediálisan közvetített tapasztalat válik az elsődleges valóságtapasztalattá [...]”²⁵

A folyamatos drog-és alkoholfogyasztás nagymértékben csökkenti az elbeszélő megbízhatóságát. E függőségek szimptomatikus jelei a beszéd összemosódásában (roncsolt retorika), hallucinációkban, illetve koordinátalan, lelassult mozgásban konkretizálódnak: „Megnyúlik a karja, mint Bigyó felügyelőnek.”²⁶[...] A térdem hajlik, minden, mint egy lassított felvételen, egyetlen folytonos mozdulat, sehol sem törik meg, még a végponton sem [...]”²⁷A regény szövegében előre haladva a bódulat állapota mindinkább felértékelődik: „Igazából betépve minden jobb.”²⁸ Ennek eredményeként aztán a narrátor időérzékelése is sérül, hosszabb-rövidebb időszakaszok esnek ki az emlékezetéből, ami az elbeszélés szintjén explicit ellipszisekben nyilvánul meg: „A Kölcseyen ballagok. Nem emlékszem, hogy kerültem ide.”²⁹ „Két óra múlva arra ébredek, hogy egy autóban ülök.”³⁰ Hasonló önreflexív megjegyzések a későbbiekben is fölbukkannak, s rendre a főhős valóságtól való eltávolodásának képzetét erősítik: „Összemosódnak a napok, sohasem alszom el teljesen, és sohasem vagyok teljesen ébren (...) Sokszor azt se vágom, hogy kerültem oda, ahol éppen vagyok”³¹. Az emlékezetkiesésekkel is magyarázható az

20 Uo., 180.

21 Uo., 92.

22 MÉSZÁROS Márton, *Young adultként olvasni: A Holtverseny példája*, 300.

23 TOTTH Benedek, *Holtverseny*, 76.

24 MÉSZÁROS Márton, *Young adultként olvasni: A Holtverseny példája*, 299.

25 Uo., 300.

26 TOTTH Benedek, *Holtverseny*, 11.

27 Uo., 64.

28 Uo., 22.

29 Uo., 125.

30 Uo., 112.

31 Uo., 236.

elbeszélő által előadott történetek töredékes, montázsszerű szerkezete, ami hitelességüket kétségessé teszi³². Ezzel vonhatók ugyanis párhuzamba azok a hamis „fedő sztorik”, amiket a narrátor az anyjának mond el kései kimaradásainak magyarázatoként: „*Minden történetben vannak lyukak, legtöbbször elég rákérdezni pár apróságra, és mindjárt kiderül, hogy kamu az egész.*”³³ A narratív tudatábrázolás intermediális jellegét jól mutatja, hogy az elbeszélő az emlékezés nehézségeire egy vizuális metafora segítségével reflektál, ami a fotóra és a filmfelvétellel egyaránt vonatkoztatható: „*Ismeretlen helyeken éledik ki a kép, aztán újra homályba borul minden.*”³⁴ (Mindkét kiemelés: R. R.)

Az álom és valóság, bódulat és józanság közötti lebegés azon túl, hogy növeli a bizonytalanságot a befogadóban, az egyéni és kollektív identitás felbomlásának, illetve átalakulásának veszélyeit is feltárja. Az elbeszélő két alkalommal is saját tükörképének idegenségével szembesül, ami a hasonmás-történetek hagyománya felőli olvasás lehetőségét is megnyitja: „*Nyirkos lesz a tenyerem. Az arcom visszatükröződik az ablaküvegben. Ez nem lehetek én. Nem akarom, hogy én legyek, hiába mosolyog, ez a fej nagyon para. Túl öreg, vagy túl fiatal, nem tudom eldönteni, és vigyorogva a szemembe néz, pedig én biztosan nem vigyorgok. Aztán csillogó koponya lesz belőle, egy hatalmas vigyorgó koponya, én meg előrefordulok, és az üléstámlára szegezem a tekintetemet.*”³⁵ (Kiemelés: R. R.) Egy verekedés során szerzett sérülései miatt néz a tükörbe a *Zolika húga* című fejezet elején: „*A tükör előtt állok, próbálom elképzelni, hogy én nézek vissza magamra odaátrol. Nézem a lehorzsolódott államot, a feldagadt orromat.*”³⁶ (Kiemelés: R. R.) Az önmagával való szembenézés vagy szembesülés elhárítása mögött felsejlik a többiekkel és a filmek világával való konfrontáció tapasztalata is. Jelképes érvényűnek mondható ebből a szempontból az az apró jelenet, amely arckép, tükörkép és technikai kép egymásra másolódását és egymástól való függését viszi színre: „*Közben odaérek a teraszajtóhoz, megállok és benézek. Magamat látom az üvegben, a túloldalon meg Bóját, ahogy révülten bámulja Kacsáék pingpongasztal méretű tévéjét.*”³⁷ (Kiemelés: R. R.)

Az internetes közösségi oldalakon tapasztalt névtelenség („arctalanság”) az elbeszélői identitás kapcsán is előtérbe kerül. Nem árulja el ugyanis nekünk, hogy hívják („Bemutatkozom. Visszakérdeznek. Még egyszer megmondom a nevemet.”³⁸), s ezt olykor mások elől is elhallgatja: „– Hát te, Gergőkém? – kérdezi, amikor leesik neki, hogy otffelejtettem magam. Nem szólok neki, hogy nem így hívnak.”³⁹

32 Mind a fokozott szubjektivitás és expresszivitás, mind az emlékezetkiesés az ún. megbízhatatlan narrátor ismertetőjegyei közé tartozik: TÓTH Csilla, *A szintézis megkerülhetetlensége. A megbízhatatlan elbeszélő a kulturális-kontextuális narratológia tükrében*, Helikon, 2014/2., 277.

33 TÓTH Benedek, *Holtverseny*, 196.

34 *Uo.*, 236.

35 *Uo.*, 15.

36 *Uo.*, 196.

37 *Uo.*, 90–91.

38 *Uo.*, 137.

A természet vad világa

Ahogy arról már szó esett, a regény elbeszélőjének önképét és egyéni látásmódját nagyban meghatározzák a természetfilmek, ami nemcsak allúziókban nyilvánul meg (tematizáció), hanem az imitáció igényével fellépő stilisztikai jegyekben is: az animális jelentéstartalmú, szó szerinti vagy átvitt értelemben használt kifejezések a regényszöveg egészét behálózzák. Az állatvilággal kapcsolatos hasonlatok és metaforák „biodiverzitását” a vaddisznó mellett a víziló, a manátuszborjú, a sziláscet, a medúza, a bálna, a dögkeselyű és egyéb más faj szavatolják. Ezek a trópusok főként a szereplők külső jegyeinek és spontán, ösztönös megnyilvánulásainak állatias jellegét domborítják ki, ugyanakkor a metaforikus alapú narratív ekvivalenciák kiépülését is segítik. Erről árnyaltabb képet alkothatunk, ha közelebről is megvizsgáljuk a regény első (*Vaddisznó*) és tizedik (*Derítő*) fejezetét.

A cselekményt voltaképpen egy baleset indítja el: a kamasz szereplők elkerülő úton való ámokfutása egy ismeretlen férfi halálához vezet. A büntett első számú elkövetője a hamis jogosítvánnyal rendelkező Kacsza, aki – a narrátor kérését figyelmen kívül hagyva – nem hogy nem akarja ellátni a sérültet, de arra sem mutat hajlandóságot, hogy segítséget hívjon hozzá. A szemfüles (újra)olvasó már a balesetet megelőzően is számos animális utalásra bukkanhat. Az első példát a narráció természetfilmek általi meghatározottságára a regénytér egy objektumának és a fejezet címét adó vaddisznónak a formai hasonlósága: „– Az ott nem a vágóhíd? – mutatok egy vaddisznóra emlékeztető, hatalmas gyárépületre [...].”⁴⁰ A vaddisznó mint állat ezután ténylegesen is megjelenik a történetben: első ízben profetikus állatként, majd – egy újabb jelentésárnyalattal gazdagodva – a bűnhődés jelképes végrehajtójaként. Profetikus szerepe leginkább a közelgő veszély megsejtetésében érvényesül: a baleset előtt mintha röpke ideig tartó feltűnésével vészjóslóan előrevetítené (előidézné?) a tragikus eseményt: „Káromkodva keresgéli a kapcsolót, jobbra indexel, balra indexel, a fényszóróval villogtat – az egyik bokorból mintha egy őz nézett volna vissza vagy egy vaddisznó [...].”⁴¹ Miután a fiatalok elgázolják az ismeretlent, az állat ismét felbukkan, de immár az elbeszélői és a szereplői nyelvhasználat szintjén, mint retorikai kifejezőeszköz: „A féklámpa piros fényében egy sötét kupac körvonala rajzolódik ki.”⁴² Csupán a „sötét kupac” figyelmesebb szemügyre vétele után válik világossá, hogy a Kacsza által szinte mániákusan, elhárító szándékkal vaddisznóként identifikált test („Vaddisznó volt, bazmeg – makacskodik Kacsza. – Tuti, hogy az volt.”⁴³) tulajdonképpen egy férfi teste: „Kacsza közelebb lép, megnézi az öreget, megböködi a lábával, mire az megint hörög egyet. Kacsza hátralép, aztán hisztérikusan visítani kezd.”⁴⁴

39 Uo., 81.

40 Uo., 9.

41 Uo.

42 Uo., 21.

43 Uo., 22.

44 Uo.

Érdeemes megjegyezni, hogy a férfi testének körvonalait megrajzoló *piros fény* motívuma módosult formában még a nyolcadik (*4x100*), tizedik (*Viadukt*) és tizenegyedik (*Derítő*) fejezetben is feltűnik, s rendre metaforikus jelentéssel telítődik. A piros fény nemcsak megteremti a négy fejezet motivikus összeolvasásának lehetőségét, de a filmes világítástechnika imitációjának egyik szemléletes példája is. A motívumismétlés révén a szöveg a cserbenhagyásos gázoláson túl két további bűnesetre (rablás, gyilkossági kísérlet) és egy álombeli öngyilkossági kísérletre is *rávilágít*. Míg a *4x100* című fejezet rablóinak arcát egy piros-kék reklámtábla fedi fel („Pirosra meg kékre festi az arcukat a reklámtábla fénye. Leesik, hogy ez egy rablás, és hogy a fekete cucc, amivel a nagydarab csávó hadonászik, valószínűleg egy pisztoly.”⁴⁵), addig a *Viadukt* álombeli jelenetében a főhős szándékát egy távolban megjelenő kék-piros villogó sejteti meg: „[...] előkapják a telefonjukat, hátha sikerül felvenniük, ahogy leugrom. A távolban meglátom az első kék-piros villogót.”⁴⁶ Egyre több rendőrautó érkezik a helyszínre, amit jellemző módon filmes szűrőn keresztül kezd szemlélni a narrátor: „kezd olyan lenni ez az egész, mint a *Drágán add az élet-ed* vége, már csak Bruce Willis hiányzik (...)”⁴⁷. Bár nem materiálisan, de a későbbiekben tudati szinten is feltűnik a veszjelző piros lámpa, amely a derítőnél leselkedő veszélyre figyelmezteti a főhöst: „Kigyullad a fejemben a piros lámpa, tudom, hogy nem kéne odamennem, de nem hagy nyugodni a gondolat, hogy mi van, ha Zolikáról akar valamit mondani.”⁴⁸

86

Az utóbbi fejezet (*Derítő*) nem csupán a piros lámpa révén kapcsolódik az első fejezethez, hanem a két szöveg között ok-okozati összefüggés (bűn és bűnhődés) is tételezhető. A *Derítő*, mely Zolika gyilkosainak leleplezését készíti elő, többletjelentéssel bíró cím: nemcsak a szennyvíztisztítóra, hanem a bűntény és a tetthely *felderítésére*, valamint az igazság *kiderítésére* is utal. A találkozó helyszíne a textus organikusságának, tehát a változatos növény-és állatvilág metaforikus burjánzásának legszemléletesebb példája. Paradox módon a derítő a regény világában mint szimbolikus tömegsír egyszerre lesz rendkívüli faji és élőhelyi diverzitással rendelkező ökoszisztéma. Már a derítőhöz vezető ösvény leírása is bővelkedik erre vonatkozó példákkal. Sűrűn ültetett génmanipulált bambuszok, derékig érő csalán, bagolyhuhogás, valamint Bója hanyag „tördelése”, ami a narrátort a vaddisznóra emlékezteti: „Bója hanyagul tördeli az útjába kerülő ágakat, ha nem tudnám, hogy ő megy előttem, simán vaddisznónak nézném.”⁴⁹ Az animális ösztönök által vezényelt Bója nemsokára már éhes elefánt módjára fitogtatja az erejét: „Bójának elege lesz, megáll egy vékonyabb bambusz előtt, egy darabig nézegeti, tapogatja, aztán az éhes elefántok módszerét alkalmazva nekifeszül és gyökerestől kidönti.”⁵⁰ Az erőfitogtatásnak a derítő émelyítő szaga vet véget, amely kizárólag Kacska számára nem okoz kellemetlenséget (ami a cselekmény ismeretében mindenképp jelzésértékű).

45 Uo., 194.

46 Uo., 214.

47 Uo., 216.

48 Uo., 219.

49 Uo., 221.

50 Uo., 222.

Bármilyen szag lengi is körül a döglött állatok tömegsírjaként funkcionáló posványt, a főhős-narrátor úgy dönt, közelebről is megvizsgálja a víz felszínén lebegő hullát. A derítő mikrovilágának feltárulkozása után meghökkenve konstatálja: „Nem gondoltam volna, hogy ekkora élet van ebben a posványban, de a nagy nyüzsgésből, a ki-kicsapó uszonyok és patkányfarkak mennyiségéből és a habzásból ítélve elég komoly odalent a biodiverzitás.”⁵¹ A biodiverzitás okozta meghökkenést csak tovább fokozza Kacska és Bója előre megfontolt gyilkossági kísérlete. Amire azonban senki sem számít, hogy – az első fejezet tükrében a büntetés mozzanataként is értelmezhető – vaddisznók megjelennek a színen, s így megakadályozzák egy újabb tragikus esemény bekövetkeztét: „Pillanatok alatt utoléri, és feldönti, aztán döfködni kezdi, meg asszem harapdálja is. Bója Kacsát hívja, ordít, ahogy a torkán kifér, hogy szedje le róla ezt a kibaszott vaddisznót, de az állat ettől csak még jobban behergeli magát. Kacska meg közben ezerrel sprintel a töltés felé, hátra se néz. Hiába *visít* Bója egyre hangosabban, leszarja. Aztán kinéz a bokrok közül két másik vadkan, és elindul Bója felé.”⁵² Bója *visítása* Kacska korábban már idézett hisztérikus *visítását* visszhangozza (22.), a támadást követő *nyöszörgése* és *hörge* viszont az elgázolt férfivel kapcsolja őt össze: „(...) ahogy közelebb érek, meghallom a *nyöszörgését*.”⁵³ „Amíg Bója halkán *hörög*...”⁵⁴ Az első fejezetben az ismeretlen áldozatról olvassuk: „(...) ahogy az oldalára fordítom, *nyöszörögni* kezd”⁵⁵. Majd pedig: „Kacska közelebb lép, megnézi az öreget, megböködi a lábával, mire az megint *hörög* egyet.”⁵⁶ (Minden kiemelés: R. R.) A két távoli jelenet összetartozását erősíti továbbá a Bólya zsebében váratlanul megszólaló mobil villogó fénye is, ami a gázoló autó reflektorának és féklámpájának ekvivalense: „Ahogy a fejem fölé emelem a követ, valami villogni kezd Bója zsebében. Lehajolok, és kiveszem a zsebéből a mobilját.”⁵⁷

Bár az elbeszélő nem reflektál rá, a *Derítő* című fejezet tulajdonképp egy akciódús természetfilm forgatókönyvét idézi fel, imitálva annak jellegzetes helyszíneit, beállításait, a felfedezésre, a rácsodálkozásra, és különösen az állati fajok küzdelmeire összpontosító jelenetezését, valamint a reális veszélynek kitett filmkészítők viselkedési szokásait is.

A *Holtverseny* – in medias res – a céltalan bolyongás nyomatékosításával indul. S bár az út (és utazás) kiterjedt motívumhálója (úszás, álom) szinte a regény egészét átfogja, ez a népszerű irodalmi toposz – az európai regényhagyománytól eltérően – a történetben mégsem a(z) (ön)megismerés szimbólumaként artikulálódik. Az út itt leginkább a regényvilág valóságától való elrugaszkodás metaforikus kiterjesztéseként értelmezhető. Ehhez az önromboló, szubjektumot is dekonstruáló utazáshoz a narkotikumok által kiváltott bódulat

51 Uo., 224.

52 Uo., 229–230. Bója *visítása* Kacska – korábban már idézett – hisztérikus *visítását* visszhangozza (22.).

53 Uo., 230.

54 Uo.

55 Uo., 21.

56 Uo., 22.

57 Uo., 230.

állapota, illetve a narrátor álombeli utazásainak szövegbeli reprezentációja adja a keretet. Az állat-metaforák a *Holtverseny* filmszerű látványként elbeszélteit is meghatározzák, ahol akciófilmekre és természetfilmes hatásokra utaló kiszólásokkal is találkozunk.

Megállapítható, hogy a főhős az álom szóbeli reprodukciója során az emlékezetben elraktározódott képekhez nyúl vissza. Az első ilyen emlékkép a regényszövegben hangsúlyos víz-motívum mentén körvonalazódik. A tengerre szálló narrátor, akit erős szálak fűznek a víz közegéhez és annak mikroközösségéhez, egy bálnavadászhajó munkásaként elevenedik meg az olvasó előtt (társai között egy szakállas amerikai fickó is van, aki Ahab kapitány ikonikus figuráját idézi meg). Ami ennél is bizarrabb színezetet kölcsönöz a jelenetnek, az a becserkészett cetek uszonyait eltávolító eljárás naturalisztikus részletezése. A kegyetlen beavatkozás értelmetlenségét maguk az antropomorfizált cetek is tudatosítják, akik a szituáció irrealitását felerősítve hangot is adnak elégedetlenségüknek: „Az egyik be is szólt, hogy ezt most minek kellett, uszony nélkül nem tud úszni és nem tud feljönni levegőért.”⁵⁸ Az úszás ellehetetlenítését tematizáló jelenet során az álom elbeszélhetőségének nehézségei is kiütköznek. S ezzel egyidejűleg az elbeszélő szavahihetősége több ízben is megkérdőjeleződik: „Annyira valószínű volt az egész, hogy azon kezdek agyalni, mi van, ha nem is álmodtam ezt a bálnás dolgot, hanem a Spektrumon vagy az Animal Planeten láttam.”⁵⁹ Az álom és a film egymásba csúsztatása egyúttal az elbeszélés imitatív, filmszerű jellegét is aláhúzza. Az elbeszélő hitelességével szembeni gyanakvás a későbbiekben sem hagy alább: „Abban sem vagyok biztos, hogy bálnák voltak. [...] Most a cápás cuccok pörögnek nagyon.”⁶⁰ Utóbbi állítás érvényességét mi sem bizonyítja jobban, minthogy a cápa egyrészt a regény egyik „kulcsmetaforájaként”⁶¹, másrészt a történet előrehaladtával a szubjektumválság metaforájaként tűnik fel a regényben. A főhős ugyanis két alkalommal is cápaként identifikálja önmagát („Cápa vagyok.”), sőt egy más helyen a már csak emlékfoszlányokból rekonstruálható apa alakja is cápaként testesül meg: „Aztán cápafeje lett, rám nézett, és azt mondta, »Ússzál tovább, fiam, ha beledöglesz is!«!”⁶² Az animalizált apa tanácsa a fentebb már említett mészárlás, illetve a *Te vagy az, Balázskám?* című fejezet eseményeinek ismeretében nyer új megközelítést.

Egy éjszakai kaland után a narrátor éppen hazafelé tart, amikor egy kisállat-kereskedésbe botlik. Az akváriumban cikázó halak, amelyeket lelkes „természetbúvárként” egyenként meg is nevez (aranyhal, díszmárna, guppi, neonhal, gurámi, dáníó és harcsa), az agresszív ösztönök felszínre törésének indikátoraiává válnak: „A víz elárasztja az üzletet, az utcára is kifolyik egy kevés, de a nagy része bent marad. A díszhalak a hullámokon szörföznek, az uszonyukkal csapkodnak, ott ficákolnak a padlón. Nincs esélyük, hiába dobálják magukat a levegőbe, hiába vergődnek, hiába tátognak.”⁶³ Az idézet a

58 Uo., 56.

59 Uo., 56.

60 Uo., 56.

61 MÉSZÁROS Márton, *Young adultként olvasni: A Holtverseny példája*, 304.

62 TOTTH Benedek, *Holtverseny*, 57.

63 Uo., 129.

versenysportként felfogott élet, s az életként felfogott versenysport felszínén való fennmaradásért folyó küzdelem, illetve a süllyesztő közötti gyors „váltás” lehetőségét villantja fel. Az állandó „mozgás” mint egyetlen kiút jelentőségére egy tévéműsor öblös hangú narrátora hívja fel a főszereplő figyelmét: „[...] a cápa porcos hal, és mivel nincsen kopolyúja, csak úszás közben kap levegőt, ezért folyamatosan mozognia kell.”⁶⁴A folyamatos mozgás hiánya okozta veszélyeket a későbbiekben a narrátor saját bőrén is megtapasztalja: „Kiugrottam az ablakon a sötétbe, és egy szurokkal teli medencébe zuhantam, de azt a kurva kutyát nem bírtam lerázni. Ráadásul hiába kapálóztam, sehogy se bírtam partra evickélni.”⁶⁵ Ebből az értelmezői perspektívából nézve Zolika, akinek testi és lelki leépüléséről, s annak szimptomatikus jeleiről több szöveghelyen is olvashatunk, éppen a gyors váltásra való hajlam hiánya miatt sodródik a derítő süllyesztője felé: „A bálnák emlősállatok. Megfulladnak az iszapban. Bár lehet, hogy az iszapban minden emlős megfullad.”⁶⁶ Miközben érvényesül az a sokat citált mondás is, miszerint a nagy hal megeszi a kis halakat: pontosan úgy, ahogy az önmagát cápaként identifikált narrátor megfosztja uszonyaitól (s így az élettől) a kiszolgáltatott ceteket, vagy, ahogy az egyik jelenetben eltapossa a védtelen, úszásra már képtelen párdúcintás vértesharcsát. A cápaként megjelenő apa éppen ettől a szörnyű sorstól próbálja megóvni a fiát, s így nyer értelmet az álomjelenetben elhangzó, fent már idézett tanács is: »Ússzál tovább, fiam, ha beledöglesz is«!

Terror és szex

89

Totth regénye egy olyan következmények nélküli világot ábrázol, amelynek kamasz szereplői „[...] a drogok, a szesz és a szex, valamint a hasonlóképpen csupán tudatmódosítóként felfogott versenysport izgalmait hajszolva a lelki sivárság és a fizikai terror egyre ijesztőbb regisztereit járják be [...]”⁶⁷ – olvasható Szabó Gábor kritikájában. A drogok, a szesz, valamint versenysport szerepéről és narratív következményeiről már szóltunk, most a terror és a szex motívumait tesszük meg hasonló szempontú vizsgálat tárgyává.

A természetfilmek mellett a horrorfilmek, a pornófilmek, valamint a videojátékok műfaji kódjai, hatáselemei is megkülönböztetett szerepet kapnak a regényben, mind a tematizáció, mind az imitáció vonatkozásában. A szereplők, a narrátort is beleértve, cselekvésmintákat és attitűdöket sajátítanak el ezekből a művekből: míg a pornográfia hatása leginkább a női nemhez való viszonyulásban, a női test lealacsonyító, élvezeti forrásként való tárgyiasításában, addig a horrorfilmeké és a játékoké a fizikai és a verbális erőszak felerősödésében érhető tetten. E műfajtipikus, mediálisan közvetített világokat gyakran kivetítik saját életvilágukra, s bizony gyakran nehézségekbe ütközik a számukra a két szféra egyértelmű megkülönböztetése.

64 Uo., 56–57.

65 Uo., 71.

66 Uo., 56.

67 SZABÓ Gábor, *Enyhe légszomj, kezdő úszóknak*, 75.

Egy emlékezetes éjszakai bulizás után Bója arra buzdítja barátját, hogy menjenek el a termálba. A kissé dezorientált narrátort a következő kép fogadja: „A belváros ilyenkor egy Walking Dead díszletre emlékeztet. Csak a főutcán van egy kis mozgás, néhány tricikliző kisfiú visítózva kerülgeti a zombijelmezben kukázó hajléktalanokat, amúgy ijesztően üres minden.”⁶⁸ Az elbeszélő optikáján keresztül tehát egyszerre elevenedik meg a Robert Kirkman, Tony Moore és Charlie Adlard *The Walking Dead* című képregényén alapuló horrorsorozat díszlete és a regény egyik színtere. Az összehasonlítás révén az elbeszélő mintegy érzékelteti a zombiapokalipszis kitörésével járó kietlenség és a kiüresedett belváros közötti párhuzamot. Ez a „rendezői” és „operatóri” szerep pedig mintha imponálna az elbeszélőnek, aki kapva az alkalmon új szereppel ruházza fel a belvárosban tevékenykedő figurákat: így válnak a kukázó hajléktalanok kóborlókká, a bicikliző gyerekek pedig túlélőkké. Egy más alkalommal pedig filmszerű képzelődés formájában éli ki a Kacsza iránti dühét, ami aztán az álomban is folytatódik: „A semmibe bámulok, és különböző kivégzési módszereket találok ki. A *Fűrész-sorozatból nyúlom az ötleteket*, de mindig megpróbálok csavarni egyet rajtuk. Egyre jobban belemelegedek, egyre letisztultabbak, egyre művészebbek a halálnevek. Végül elalszom, és továbbálmodom az egészset. Kacsza rengetegszer megdöglik, amíg hazaérünk.”⁶⁹ (Kiemelés: R. R.)

90

A nyers erőszak ábrázolása nem csupán a horrorfilmek sajátja, a videojátékok virtuálisan is képesek megteremteni a horrorisztikus élményt: „Már vagy negyedszer fekszik rá valami köcsög a csengőre, amikor fejbe lövöm Bóját egy hangtompítás pisztollyal. Nagy, szabályos lyuk keletkezik a tarkóján. A vér gejzirként lövell a magasba, csontszilánkok repkednek, agyvelő fröccsen a falra, és csorog le lassan a padló felé.”⁷⁰ A sajátos imaginatív térben a szereplők viselkedésmódja, egész magatartása módosul. Az animális indulatok felerősödnek, a primer túlélési ösztön pedig lappangó cselekvési mechanizmusokat hoz működésbe: „Elteszem a pisztolyt, előhúszom a fűrész vadászkésemet, mögé oszlok, és fültől-fülig elvágom a nyakát. A bőr felhasad, a porcok recsegve roncsolódnak szét, az artériákból sugárban spriccelő, sötétvörös vér beteríti a folyosó mindkét falát.”⁷¹ A kamaszokat oly mértékben szippantja be a játékok világa, hogy olykor nehezen tudnak (vagy nem is akarnak) kizökkenni virtuálisan magukra öltött szerepükből: „A ház előtt egy ismeretlen autó parkol. Szólok Kacsának, hogy jött valaki, de pont akkor mérszárólják le Bóját, és nem hall semmit a fegyverropogás, a robbanások meg halálsikolyok miatt. Visszaülök, és írok neki chaten. Poénból bepötyögöm, hogy „itt vannak a zsaruk, b+”, de közben Bója újjászületik, és álám gurít egy kézigránátot. Kacsza visszair, hogy nyírjam ki őket. Megírom neki, hogy „hülye vagy, tényleg itt vannak”.⁷²

A regény a nőalakokat (Niki és Viki) tárgyiasítva, élvezeti cikként ábrázolja. A kamasz szereplők nőekkel szemben támasztott elvárásai főként a testi érintkezésben, a szexuális élmény megélésében merülnek ki. A női test tárgyi-

68 TOTTH Benedek, *Holtverseny*, 37.

69 *Uo.*, 190.

70 *Uo.*, 133.

71 *Uo.*, 133.

72 *Uo.*, 134–135.

asításában kiemelkedő közvetítő szerepet játszanak a vizuális és audiovizuális pornográf tartalmak – képek, filmek, videók. „Lágyan ringat a víz, Bója meg az új ruhatáros csajról magyaráz. Rákattant. Hosszan ecseteli, hogy miket csinálna vele. Kötözős-SM *pornókból merít ihletet*, de mindig tud csavarni egyet a dolgon, hogy igazán beteg legyen.”⁷³ (Kiemelés: R. R.) A pornófilmek látványvilága a természetfilmekhez hasonló módon befolyásolja a főhős szemlélet- és beszédmódját is, aki így a valós és a filmbeli nőkre is csak afféle szexuális kellékként tekint: „Mielőtt válaszolok, alaposan megbámulom. Egész csinos lett, mióta nem láttam. Halál flegma csaj, a melle lehetne nagyobb, de azért a szúrható kategória.”⁷⁴ „Az Ómenben a Beatles frizurás kiscsávó most készül kinyírni az anyját. Megdugnám. Nem a kiscsávót, az anyját. Holnap rákeresek a neten.”⁷⁵ A két szféra elkülönítésének nehézségei itt is előjönnek: „Aztán részletesen elmeséli a legutóbbi kefézésüket, én meg azon agyalok, hogy *ismerem-e a csajt, vagy egy filmben láttam* ezt a jelenetet. Mondjuk a pornó tényleg nagyon hasít mostanában.”⁷⁶ (Kiemelés R. R.)

Összegzés

Totth Benedek regényének bizonyos intermediális aspektusaira a szövegtérben gazdagon burjánzó motivikus-metaforikus utalásháló értelmező felfejtésével kíséreltem meg rámutatni. Meglátásom szerint e cselekményt és az elbeszélismódot is befolyásoló motívumok funkciója és működésmódja jól megragadható a wolfi értelemben vett intermediális tematizáció és imitáció fogalmi segítségével. A regény mediális terét sűrűn átszövő popkulturális alkotások utalás szintjén, általában hasonlatok formájában jelennek meg a narratív tudat horizontján, de a szöveg ezenkívül a filmes narráció, ábrázolásmód és technika utánzására is több példával szolgál. Az elemzett jelenségek köre megmutatta azt, hogy a művészet-vagy médiumközi utalás és utánzás fontos funkciót tölt be a környezetábrázolásban, a cselekmény dinamizálásában és nem utolsósorban a narrátor és a szereplők jellemének, önképének, illetve ezek torzulásának az ábrázolásban is.

Irodalom

- BENYOVSZKY Krisztián, *Médiumok, művészetek, elméletek*, Partitúra, 2020/2., 3-8.
 JEDLIČKOVÁ, Alice – FEDROVÁ, Stanislava, *Na rozhraní oborů a umění. Úvodem k textu Wenera Wolfa*, Česká literatura, 2011/1., 59–79.
 KISS Noémi, *Fekete-fehér (Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról)*, Miskolc: Műút-könyvek, 2011.

73 Uo., 40.

74 Uo., 200.

75 Uo., 36.

76 Uo., 157.

- KOLOZSI Orsolya, *A brutális üresség regénye*, Bárkaonline, 2015/május. Online: <http://www.barkaonline.hu/kritika/4687-totth-benedek-holtverseny-1> (Letöltés dátuma: 2021. 03. 01.)
- MÉSZÁROS Márton, *Young adultként olvasni: A Holtverseny példája = Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán – MÉSZÁROS Márton – SZEKERES Nikoletta, Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2017, 289–305.
- MOHÁCSI Balázs, *Hatalmas dumák, költői képek*, Jelenkoronline, 2014/november, <http://www.jelenkor.net/visszhang/333/hatalmas-dumak-koltoi-kepek> (Letöltés dátuma: 2021. 03. 01.)
- SÁNDOR Katalin, *Nyugtalanító írás/képek. A vizuális költészet intermedialitásáról*, Kolozsvár: Erdélyi Tudományos Füzetek, 2011, 37–39.
- SZABÓ Gábor, *Enyhe légszomj, kezdő úszóknak*, Műút, 2015/2., 75–78.
- TOKAI Tamás, *Az intermedialitás mint kulturális metafora = Médiumok, történetek, használatok – Ünnepi tanulmánykötet a 60 éves Szajbély Mihály tiszteletére*, szerk. PUSZTAI Bertalan, Szeged: Szegedi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2012, 421–423.
- TOTTH Benedek, *Holtverseny*, Budapest: Magvető, 2014.
- TÓTH Csilla, *A szintézis megkerülhetlensége. A megbízhatatlan elbeszélő a kulturális-kontextuális narratológia tükrében*, Helikon, 2014/2., 270–289.
- Werner WOLF, *(Inter)mediality and the Study of Literature*, Comparative Literature and Culture, 2011/3., 1–9. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789> (Letöltés dátuma: 2022. 02. 09.)

Wild Figurativeness. Additions to the Intermedial Interpretation of Totth Benedek's novel Holtverseny (Dead Heat)

The study seeks to investigate intermedial phenomena in Benedek Totth's novel *Holtverseny* (Dead Heat), paying particular attention to uncovering the intermedial meaning network of the novel and examining the extent to which media determine narrative. The analysis of the novel is mainly based on the theory of intermediation by Werner Wolf, and begins with an examination of the phenomenon of mediatedness by media and the effects of popular culture. Then, through exploring some of the key motifs and narrato-poetic peculiarities of the novel, the study examines the role of interart phenomena and imitation. Finally, it examines the function of these phenomena in the description of the environment, the dynamics of the plot, and last but not least, the self-image of the narrator and the characters, and their distortions in the description.

Keywords: intermediality, literature and film, thematization and imitation, individual/collective identity

Radics Rudolf, doktorandusz
Magyar Nyelv- és irodalomtudományi Intézet
Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem,
Közép-európai Tanulmányok Kara
Dražovská 4, 949 74 Nitra,
rudolf.radics@ukf.sk